



**Anabases**

Traditions et réceptions de l'Antiquité

**24 | 2016**

**Varia**

---

## *L'immagine della coppia nella pittura tombale arcaica dell'Etruria*

**Petra Amann**

---



### **Edizione digitale**

URL: <http://journals.openedition.org/anabases/5856>

DOI: 10.4000/anabases.5856

ISSN: 2256-9421

### **Editore**

E.R.A.S.M.E.

### **Edizione cartacea**

Data di pubblicazione: 10 novembre 2016

Paginazione: 43-62

ISSN: 1774-4296

### **Notizia bibliografica digitale**

Petra Amann, « *L'immagine della coppia nella pittura tombale arcaica dell'Etruria* », *Anabases* [Online], 24 | 2016, Messo online il 01 octobre 2019, consultato il 22 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/5856> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/anabases.5856>

---

## L'immagine della coppia nella pittura tombale arcaica dell'Etruria

---

Petra AMANN

Il forte valore simbolico della coppia 'uomo – donna' emerge chiaramente dall'ideologia funeraria etrusca attraverso tutte le sue fasi storiche<sup>1</sup>. Naturalmente in questo caso s'intende la coppia legittima, basata su un *matrimonium iustum* e in grado di generare figli legittimi. I coniugi sono nucleo della società e simbolo della sua capacità di rigenerarsi. L'alto valore conferito alla coppia si lega direttamente al carattere aristocratico della società etrusca.

La pittura tombale etrusca si presta bene ad un'analisi delle diverse ideologie legate alla coppia, perché presenta un programma figurativo ben elaborato e complesso. Tuttavia è soltanto a partire dalla metà del VI secolo a.C., che la figura umana è posta al centro dell'interesse. La pittura parietale degli inizi ruota attorno all'enfasi degli elementi architettonici e a rappresentazioni di figure

---

<sup>1</sup> Si veda fra altri L. BONFANTE, «Etruscan Couples and Their Aristocratic Society», in H.P. FOLEY (a cura di), *Reflections of Women in Antiquity*, New York – London – Paris, 1981, p. 323-343; EAD., «Etruscan Couples Again», in P. AMANN – M. PEDRAZZI – H. TAEUBER (a cura di), *Italo – Tusco – Romana. Festschrift für Luciana Aigner-Foresti zum 70. Geburtstag am 30. Juli 2006*, Wien, 2006, p. 31-37; M. NIELSEN, «Commemoration of married couples in Etruria: images and inscriptions», in L. LARSSON LOVÉN – A. STRÖMBERG (a cura di), *Ancient Marriages in Myth and Reality*, Cambridge, 2010, p. 150-169. In generale B. D'Agostino, «La donna in Etruria», in M. BETTINI (a cura di), *Maschile/femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma – Bari, 1993, p. 61-73; P. AMANN, *Die Etruskerin. Geschlechterverhältnis und Stellung der Frau im frühen Etrurien (9.-5. Jh.v.Chr.)*, Wien, 2000 e EAD., «Sur les traces de la femme étrusque. Le rôle de l'élément féminin dans la société étrusque», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2, 2015, 19-49

animali a sfondo escatologico, quali anatre o uccelli acquatici, leoni, esseri fantastici orientalizzanti, gruppi di pantere e animali in lotta, noti dalle prime tombe dipinte specialmente di Veio e Cerveteri<sup>2</sup>. Il centro di gran lunga più importante per la pittura funeraria arcaica è Tarquinia: qui il numero delle tombe a camera dipinte aumenta rapidamente a partire dal 540/30 a.C. Questo fenomeno è in chiara relazione con il formarsi o, meglio, il consolidarsi di un ceto elevato urbano che deve la sua prosperità economica, tra l'altro, al mercato di scambio transregionale e internazionale. In epoca tardo-arcaica (530-490 a.C.) le pitture di Tarquinia raggiungono un primo apice, sia in senso quantitativo – circa un terzo del numero complessivo di tutte le tombe dipinte risale a questa fase (in totale delle circa 6000 tombe a camera solo il 2 – 3 % sono dipinte) – che qualitativo<sup>3</sup>. Le pitture tardo-arcaiche sono inclini all'innovazione e, dal punto di vista tematico, ricche di variazioni: esse rispecchiano un'epoca dinamica e vitale. Gli influssi greci sono frequenti, dovuti sia ai modelli della pittura vascolare greca, che alla presenza concreta di artigiani greco-ionici, ma sono rielaborati in loco in qualcosa di proprio. Le tombe dipinte tarquiniesi di questo periodo appaiono per lo più relativamente piccole e, di regola, servivano da ultima dimora ai nuclei familiari del ceto elevato. Esse ospitavano forme artistiche rappresentative a carattere privato, non pensate per un vasto pubblico. Può essere definita un'arte che ruota in una prospettiva escatologica attorno ai momenti centrali della vita sociale dei defunti.

La tradizione del banchetto e del simposio, vale a dire il consumo di cibo e bevande, o anche di sole bevande in atmosfera solenne, apparteneva senza dubbio a tali momenti centrali della vita sociale. Il motivo iconografico rappresenta in linea generale una situazione di vita piacevole e tranquilla, ideologicamente positiva e quindi desiderabile, connessa ad un certo benessere economico<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Per gli elementi architettonici dipinti si veda A. NASO, *Architetture dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria meridionale (VII-V sec. a.C.)*, Roma, 1996; per la pittura degli inizi in generale S. STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei von der geometrischen Periode bis zum Hellenismus*, München, 2006, p. 31-62.

<sup>3</sup> Panoramica sullo sviluppo della pittura funeraria a Tarquinia in S. STEINGRÄBER (a cura di), *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart – Zürich, 1985, p. 23-28 (S. Steingraber).

<sup>4</sup> Per il motivo e la sua diffusione in area mediterranea nell'antichità si vedano i lavori fondamentali di B. FEHR, *Orientalische und griechische Gelage*, Bonn, 1971 e specialmente J.-M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.*, Rome, 1982; K. VIERNEISEL – B. KAESER (a cura di), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*, München, 1990; da ultimo P. AMANN, «"Banquet and grave". The material basis, aims and first results of a recent research project», in C.M. DRAYCOTT – M. STAMATOPOULOU (a cura di), *Dining and Death. Interdisciplinary perspectives on the 'funerary banquet' in ancient art, burial and belief* (Oxford, 25-26.9.2010), Colloquia Antiqua. Leuven, 2016, in stampa.

Il banchetto può essere considerato il simbolo dello stile di vita aristocratico: per questa ragione esso rimane per lungo tempo uno dei motivi più diffusi della pittura parietale etrusca<sup>5</sup>. Va ricordato che l'elemento guerresco (a parte naturalmente i guerrieri danzanti) non riveste un ruolo importante nelle pitture tardo-arcaiche, concentrate sull'aspetto pacifico della vita aristocratica.

Nel nostro contesto è decisivo che la rappresentazione congiunta dei due sessi si potesse realizzare senza sforzo tramite il motivo del banchetto: l'ideologia della coppia trova qui le sue migliori possibilità espressive. Strettamente legate per i loro contenuti al tema del banchetto e del simposio sono le processioni solenni, i rituali e le danze: per questa ragione si incontrano anche qui – ma in misura decisamente più modesta – rappresentazioni di coppie<sup>6</sup>.

A complemento, le figure femminili hanno un ruolo anche nelle rare scene di *prothesis* della pittura parietale tardo-arcaica di Tarquinia, vale a dire nelle piccole tombe del Morto (510 a.C.) e del Morente (500 a.C.)<sup>7</sup>. Nel caso della tomba del Morto l'iscrizione identifica la figura femminile come θαναxvil (ET<sup>2</sup> Ta 7.3), impegnata negli ultimi preparativi per il defunto; si tratterà di sua moglie (indicata con il solo prenome) piuttosto che di una prefica di professione. Il motivo iconografico, fortemente collegato al rituale funerario individuale<sup>8</sup>, evidentemente mal si adattava al programma ideologico delle tombe collettive di Tarquinia e quindi in seguito non ha trovato più utilizzo.

<sup>5</sup> Cf. S. STEINGRÄBER (a cura di), *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart–Zürich, 1985, p. 50-51, 57 (C. Weber-Lehmann). Per il banchetto etrusco si veda S. DE MARINIS, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, Roma, 1961; C. WEBER-LEHMANN, «Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92 (1985), p. 19-44; L. CERCHIAI – B. D'AGOSTINO, «Il banchetto e il simposio nel mondo etrusco», in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, II, 2004, p. 254-267.

<sup>6</sup> Tralascio in questa sede altre scene di danza, nelle quali i danzatori maschili e femminili non sono ordinate a coppie. Per la presenza di figure femminili nella pittura tombale etrusca vedi la panoramica di Ch. SCHEFFER, «Women in Etruscan Tomb-Painting», in L. LARSSON LOVÉN – A. STRÖMBERG (a cura di), *Public Roles and Personal Status. Men and Women in Antiquity*. Proceedings of the Third Nordic Symposium on Gender and Women's History in Antiquity (Kopenhagen, 3.-5.10.2003), Sävedalen, 2007, p. 35-54.

<sup>7</sup> S. STEINGRÄBER (a cura di), *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart – Zürich, 1985, nr. 88-89, p. 333-334; B. D'AGOSTINO, «Dal palazzo alla tomba. Percorsi della imagerie etrusca arcaica», in *Miscellanea etrusca e italica in onore di Massimo Pallottino*, *Archeologia Classica* 43 (1991), 1, p. 230-232.

<sup>8</sup> Scene di *prothesis* s'incontrano sui rilievi funerari tardo-arcaici di Chiusi: J.-R. JANNOT, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Rome, 1984, p. 368-373. Vedi anche B. D'AGOSTINO, «Image and Society in Archaic Etruria», *Journal of Roman Studies* 79 (1989), p. 3-5.

In questa sede vorrei concentrarmi sulle scene di banchetto e altre rappresentazioni a esse strettamente collegate della pittura parietale tardo-arcaica di Tarquinia, ponendomi le domande seguenti: quali tipologie di immagini sono riconoscibili, quali messaggi vengono trasmessi per loro tramite e quale significato esse conferiscono all'ideologia della coppia?

In linea generale possiamo affermare che la pittura tardo-arcaica di Tarquinia ha prodotto una varietà di tipi, per quanto riguarda il numero, il sesso e l'atteggiamento dei partecipanti al banchetto, così come l'arredo impiegato. Incontriamo banchetti allestiti a terra su materassi, banchetti su *klinai*, scene con coppie di banchettanti, banchetti di famiglia e feste collettive con partecipanti unicamente maschili oppure di entrambi i sessi. Nel corso di un progetto di ricerca pluriennale da me condotto sul tema delle scene di banchetto e simposio nel bacino mediterraneo in età pre-ellenistica è stato possibile mettere in evidenza che i diversi tipi di rappresentazione non vengono utilizzati a caso, ma al contrario hanno il compito di trasmettere determinati messaggi legati all'autorappresentazione e all'ideologia del committente<sup>9</sup>.

Cominciamo con il tipo di banchetto a terra (spesso su materassi), e più in particolare con la festa collettiva, vale a dire un incontro con almeno tre partecipanti: questo tipo appartiene alle più antiche rappresentazioni di pratiche conviviali nella pittura parietale etrusca. Un noto esempio si trova nella tomba delle Leonesse, datata intorno al 520 a.C.<sup>10</sup>. Il messaggio è affidato ai quattro grandi simposiasti maschili sulle pareti laterali<sup>11</sup>, mentre le figure decisamente più piccole sulla parete di fondo servono soltanto all'intrattenimento delle prime. Questo vale sia per la danzatrice riccamente abbigliata che per la giovane coppia di danzatori composta da coppiere e ancella. L'aspetto erotico della coppia di servitori sottolinea l'atmosfera dionisiaca del simposio maschile, rievocata – come già proposto da più parti – dal grande cratere adorno d'edera al centro della parete di fondo<sup>12</sup>. Chiaramente riconoscibili sono i modelli greci, sia in termini tematici

<sup>9</sup> Titolo: *Bankett und Grab. Vergleichende Untersuchungen zu einem zentralen Bildthema der Sepulchralkunst und den damit verbundenen Wertvorstellungen im etrusko-italischen, mutterlandgriechisch-kleinasiatischen sowie levantinish-vorderasiatischen Raum* (8.-3. Jh.v.Chr.). Il progetto (2009-2013) è stato finanziato dal Fondo Austriaco per la scienza (FWF): P 20953-G02.

<sup>10</sup> S. STEINGRÄBER (a cura di), *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart – Zürich, 1985, nr. 77, p. 324-325 (con bibliografia); WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder*, p. 38-39.

<sup>11</sup> Nel loculo della parete di fondo si trovano i resti di un'altra scena miniaturistica di banchetto a terra, mal riconoscibile (due banchettanti) ed eventualmente più tarda: Da ultimo STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, p. 325.

<sup>12</sup> B. D'AGOSTINO, «Image and Society in Archaic Etruria», *Journal of Roman Studies* 79 (1989), p. 7-8 (cratere come simbolo del committente della tomba). Ampia discussione

che iconografici: s'incontrano nella pittura vascolare laconica e attica, come in particolare nell'arte ionica (da citare per esempio, il fregio dal tempio di Atena ad Asso nella Troade, intorno al 530 a.C.)<sup>13</sup>. L'ideologia della coppia legittima sembra non avere qui alcuna rilevanza.

In linea generale, le feste collettive ambientate a terra, diffuse particolarmente nell'ultimo terzo del VI secolo a.C. e di regola collocate nel timpano delle tombe, si concentrano sui partecipanti maschili: buoni esempi con più simposiasti sono le tombe del Frontoncino, Tarantola e 5093 (probabilmente sei partecipanti maschi alternativamente con e senza barba)<sup>14</sup>. Di tanto in tanto s'incontrano chiari indizi di euforia e di allegra scioltezza legati evidentemente al consumo del vino: nella tomba delle Olimpiadi (510-500 a.C.) sono i piedi dondolanti dei simposiasti nel timpano della parete di fondo e l'uomo comodamente sdraiato sul ventre in quello d'ingresso (fig. 1)<sup>15</sup>. Un tipico dettaglio ionico paiono i topolini che lo circondano. Tuttavia si nota che le conseguenze negative del consumo eccessivo del vino – documentate nella pittura vascolare greca dai simposiasti intenti a rimettere – non trovano riscontro nelle tombe etrusche.

Le rappresentazioni femminili si fanno rare in questo gruppo delle feste collettive a terra/su materassi: è la tomba 4780, datata intorno al 500 a.C., che mostra

---

degli accenni dionisiaci in F.-H. MASSA-PAIRAULT, «La Tombe des Lionnes à Tarquinia», *Studi Etruschi* 64 (1998 [2001]), p. 43-70.

<sup>13</sup> Si veda per esempio: coppa laconica, probabilmente proveniente dall'Italia, databile verso 560 a.C. (collezione Campana, Mus. Louvre, E 667) (DENTZER, *Motif*, fig. 107); coppa attica a figure nere del gruppo Andocide, verso 520 a.C. (Essen, Mus. Folkwang, A 169) (A. SCHÄFER, *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit*, Mainz a.R., 1997, p. 102, tav. 14.1); B. KAESER, «Symposion im Freien», in VIERNEISEL – KAESER, *Kunst der Schale*, p. 306-309, fig. 51.1, 51.3. Fregio da Asso: WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder*, tav. 32.1.

<sup>14</sup> STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 66 (Tomba del Frontoncino), nr. 114 (Tomba Tarantola), nr. 160 (Tomba 5039) e nr. 167 (Tomba 5898 – qui la rappresentazione è interrotta dal pilastro centrale). Per l'intero gruppo vedi specialmente WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder* (tav. 5, 8, 14). Per un confronto nell'ambito della ceramica greca orientale vedi R.M. COOK – P. DUPONT, *East Greek Pottery*, London – New York 1998, p. 80, fig. 10.2. Relitti iconografici quali singoli simposiasti reclinati negli angoli dei timpani si trovano anche in tombe più tarde, dove in generale alludono al tema del banchetto.

<sup>15</sup> STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 92, p. 336-337; WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder*, p. 31, tav. 15-16. Per i topolini cfr. il fregio di Larisa sull'Erimo (DENTZER, *Motif*, p. 230-234, fig. 320-328, spec. fig. 321) e un frammento d'anfora di ceramica di Fikellura (H.P. LAUBSCHER, «Eine Fikellura-Scherbe», *Archäologischer Anzeiger* 1966, p. 489, fig. 1). Vedi in proposito anche la tomba del Topolino.

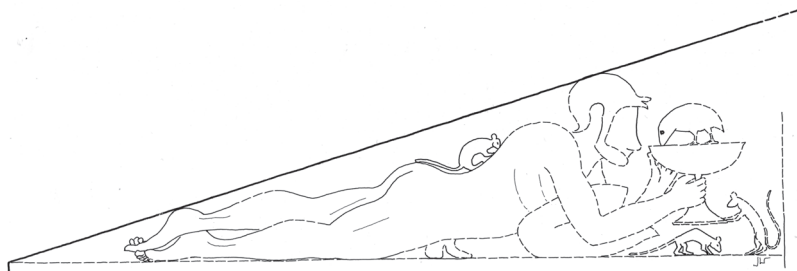


Fig. 1. Tarquinia, Tomba delle Olimpiadi, 510-500 a.C., particolare del timpano della parete d'ingresso, disegno: simposiasta adagiato sul ventre, circondato da topolini (da: C. WEBER-LEHMANN, «Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92 (1985), tav. 16.2).

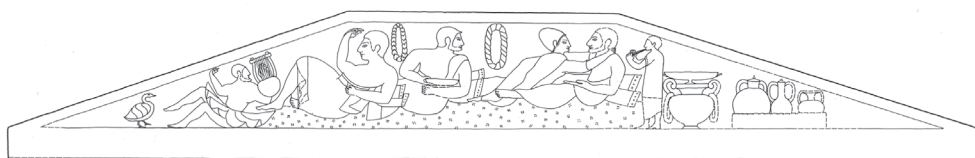


Fig. 2. Tarquinia, Tomba 4780, ca. 500 a.C., timpano della parete di fondo, disegno: festa conviviale con tre uomini e una donna (da: C. WEBER-LEHMANN, «Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92 (1985), tav. 9.2).



Fig. 3. Tarquinia, Tomba dei Baccanti, ca. 500 a.C., parete di fondo: coppia danzante (da: S. STEINGRÄBER (a cura di), *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart – Zürich, 1985, tav. 23).



tre uomini vestiti del solo *himation*, tra i quali è adagiata una donna riconoscibile dal colore chiaro della pelle<sup>16</sup> (fig. 2). Con entrambe le braccia circonda il collo del suo compagno. La postura delle gambe delle figure maschili – precisamente la gamba sinistra piegata e appoggiata per terra con il piede visto da sopra – come anche la donna in posizione prona, sono dettagli acquisiti dalla coeva pittura vascolare greca<sup>17</sup>, dove in generale si tratta di feste con etère. E anche nel nostro esempio etrusco lo status della donna (vestita con chitone, *himation* e *tutulus*) è abbastanza dubbio<sup>18</sup>. La scena mostra più il carattere del classico simposio greco; sembra per questo probabile che ci troviamo di fronte non a una moglie con tutti i diritti, ma piuttosto a una donna con compito d'intrattenere i partecipanti maschili<sup>19</sup>.

Analoghi problemi interpretativi si presentano per le scene di *komos* dello stesso periodo, che rappresentano solo lo svolgimento della festa in un'atmosfera d'ebbrezza. La piccola tomba dei Baccanti, per esempio, viene datata intorno al 500 a.C. e mostra sulla parete di fondo una coppia danzante (fig. 3), circondata da musicisti maschili ed altri comasti<sup>20</sup>. Come spesso accade in epoca tardo-arcaica, mancano le iscrizioni che faciliterebbero l'identificazione delle due figure. Di norma esse vengono ritenute il committente della tomba e sua moglie, rappresentati durante una processione rituale. Ma è davvero così? Dal punto di vista puramente iconografico la questione non è risolvibile, perchè il *komos* può

<sup>16</sup> È una tomba a camera unica con piccolo loculo, le pitture sono state distrutte nel 1971 da tombaroli. STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 157, p. 375; WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder*, p. 23-24, 32, tav. 9,1-2.

<sup>17</sup> Si veda per confronto p.es. WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder*, tav. 19.1 (coppa di Macrone, New York, Metrop. Mus.); SCHÄFER, *Unterhaltung*, tav. 18.1 (coppa attica a figure rosse di Apollodoro, proprietà privata); VIERNEISEL – KAESER, *Kunst der Schale*, p. 223, fig. 36.4a-b.

<sup>18</sup> La letteratura non è unanime: WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder*, p. 32 non riconosce un'etera (segue SCHEFFER, *Women in Etruscan Tomb-Painting*, p. 39, nota 16), per S. STEINGRÄBER invece (STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, p. 375) una tale interpretazione è probabile.

<sup>19</sup> Nei timpani delle tombe 4260 (STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 156, p. 375) e 3988 (STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 152, p. 374, pitture di dubbia autenticità) della prima metà del V sec. a.C. sono rappresentati un uomo e una donna sdraiati a terra, ma separati (nel caso della tomba 4260 affiancano una grande anfora). In questo caso la coppia nel timpano sembra avere prevalentemente la funzione d'alludere al carattere erotico del convivio. Il "vero" banchetto con diverse klinai si trova ormai sulle pareti. Cf. a riguardo anche i resti di scene erotiche nella tomba 4260. Per il problema vedi AMANN, *Die Etruskerin*, p. 146-149, 164.

<sup>20</sup> STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 43, p. 292. Tomba a camera unica: lung. 2,43 m, larg. 2,40 m. Steingräber vorrebbe riconoscere la moglie del committente.





Fig. 4. Tarquinia, Tomba della Fustigazione, ca. 490 a.C., parete destra: scena erotica/fustigazione (da: M. MORETTI, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano, 1966, p. 138).

essere concepito in due modi. Nel primo caso può aver uno svolgimento come lo troviamo rappresentato nella tomba della Fustigazione datata intorno al 490 a.C.<sup>21</sup>: accanto a porte finte e comasti dionisiaci, sono raffigurati sulla parete di destra due gruppi erotici composti da tre persone ciascuno – due uomini e una donna (fig. 4). I loro modelli iconografici si trovano senza dubbio nella pittura vascolare attica<sup>22</sup>. Qui certo nessuno penserà di riconoscervi la moglie del committente della tomba. Gruppi erotici di questo genere sono documentati nella pittura tombale in almeno tre casi, tutti tardo-arcaici (accanto alla tomba 4260 è da citare la Tomba dei Tori). Dietro a queste scene erotiche si possono immaginare rituali di tipo dionisiaco e riti salvifici nei quali la potenza sessuale e la fertilità hanno un ruolo determinante.

Il secondo concetto di *komos* che può servire da confronto con la scena della tomba dei Baccanti proviene dalle tombe Cardarelli (510/500 a.C.) e dietro Cardarelli/5591 (500/490 a.C.), l'ultima vicina alla prima non solo in senso

<sup>21</sup> Tomba a camera unica. M. MORETTI, *Nuovi monumenti della pittura etrusca*, Milano, 1966, p. 136-141, spec. 138 (fig.); STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 67, p. 315; S. STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei von der geometrischen Periode bis zum Hellenismus*, München, 2006, p. 100, 114-115 (fig.).

<sup>22</sup> Cf. una scena molto simile su una coppa attica a figure rosse conservata a Firenze, Mus. Arch. 3921, 490/80 a.C.: SCHÄFER, *Unterhaltung*, tav. 24.2.



Fig. 5. Tarquinia, Tomba Cardarelli, 510/500 a.C., parete sinistra: donna con mantello e servitù (da: S. STEINGRÄBER (a cura di), *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart – Zürich, 1985, tav. 55).

spaziale<sup>23</sup>. Entrambe mostrano una donna insieme a comasti maschili, ma il messaggio ideologico trasportato è completamente diverso da quello descritto per la tomba della Fustigazione. La donna raffigurata sulla parete sinistra della tomba Cardarelli, dall'aspetto del tutto dignitoso, ha il capo coperto dal mantello (fig. 5); è preceduta da un piccolo servitore con ventaglio e seguita da una serva con specchio e *kyathos*. Tutti gli indizi portano a riconoscere in questa figura femminile la moglie del committente della tomba (probabilmente il comasta con la grande *kylix* davanti a lei). Mi sembra di cogliere nella tomba Cardarelli il tentativo originale etrusco di mettere in scena la coppia legittima di marito e moglie, nucleo dell'*oikos*, nel quadro di modelli iconografici tradizionali.

Torniamo brevemente al gruppo tardo-arcaico delle feste collettive celebrate sdraiati per terra. Qui le donne paiono svolgere un ruolo subordinato – non troviamo alcun indizio chiaro della presenza di coppie legittime. L'impressione è che questo tipo iconografico voglia esprimere l'appartenenza del committente della tomba ad una comunità di maschi, un'eterìa, un gruppo elitario, i cui membri

<sup>23</sup> MORETTI, *Nuovi monumenti*, p. 94-102, spec. p. 97; STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 53, p. 304-305 e nr. 164, p. 378-379; AMANN, *Die Etruskerin*, p. 156-157; S. STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei von der geometrischen Periode bis zum Hellenismus*, München, 2006, p. 100.



Fig. 6. Tarquinia, Tomba della Caccia e Pesca, ca. 510 a.C., timpano della parete di fondo, seconda camera, disegno: coppia recumbente a terra su un materasso (da: C. WEBER-LEHMANN, «Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92 (1985), tav. 5.4).

si considerano dello stesso rango. L'argomento affrontato in queste sepolture è – abbastanza prossimo al suo modello greco – la solidarietà maschile all'interno del ceto elevato relativamente esteso della città di Tarquinia. Il motivo della coppia legittima non trova posto in questo contesto, e non rientra nemmeno nell'intenzione del committente.

Un messaggio ideologico completamente diverso trasportano invece le scene di coppie recumbenti a terra: l'esempio più famoso è la celebre tomba della Caccia e Pesca, datata intorno al 510 a.C.<sup>24</sup> (fig. 6). In questo caso si tratta di una tomba a due camere. Il timpano di fondo dell'ambiente retrostante – la camera sepolcrale vera e propria – non presenta una festa collettiva su materassi come finora consuetudine, ma una sola coppia uomo-donna. La donna è raffigurata distesa prona (atteggiamento diffuso che già conosciamo), mentre offre all'uomo una corona di foglie. La servitù maschile e quella femminile circonda la coppia, il lato destro del fregio pare maggiormente connotato in senso maschile, quello sinistro in senso femminile (si noti anche la cista appesa su questo lato). Rimane incerto se riconoscere nelle due ragazze le ancelle o le figlie della coppia<sup>25</sup>. Nella camera anteriore s'incontrano chiari elementi dionisiaci, quali i due satiri nel timpano della parete d'ingresso<sup>26</sup> (fig. 7). Molto più dionisiaci che apollinei (come sostenuto

<sup>24</sup> Esistono numerosi studi a riguardo: STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 50, p. 301-302 (con bibliografia precedente); WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder*, p. 24-25; L. CERCHIAI, «Sulle tombe del Tuffatore e della Caccia e Pesca. Proposta di lettura iconologica», *Dialoghi di Archeologia* 5.2 (1987), p. 113-123; B. D'AGOSTINO, «Image and Society in Archaic Etruria», *Journal of Roman Studies* 79 (1989), p. 6; M. TORELLI, «*Limina Avernì*. Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica», in *IDEM*, *Il rango, il rito e l'immagine*, Milano, 1997, p. 142; AMANN, *Die Etruskerin*, p. 147-148; C. WEBER-LEHMANN, «Die etruskische Grabmalerei: Bilder zwischen Tod und ewigem Leben», in *Die Etrusker. Luxus für das Jenseits. Bilder vom Diesseits – Bilder vom Tod*, Ausstellungskatalog (Hamburg), München 2004, p. 136-143.

<sup>25</sup> Per WEBER-LEHMANN, «Die etruskische Grabmalerei», p. 141 sono le figlie.

<sup>26</sup> WEBER-LEHMANN, «Spätarchaische Gelagebilder», p. 27, tav. 11.2-3.

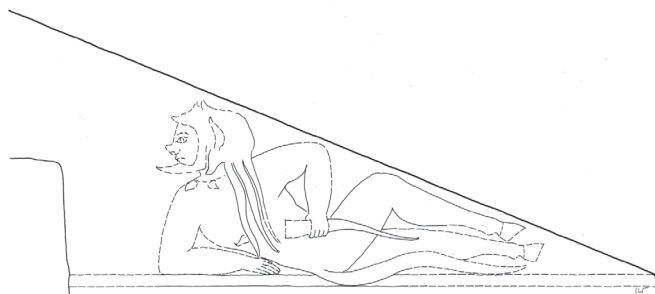


Fig. 7. Tarquinia, Tomba della Caccia e Pesca, ca. 510 a.C., timpano della parete d'ingresso, camera anteriore, disegno: satiro (da: C. WEBER-LEHMANN, «Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92 (1985), tav. 11.3).

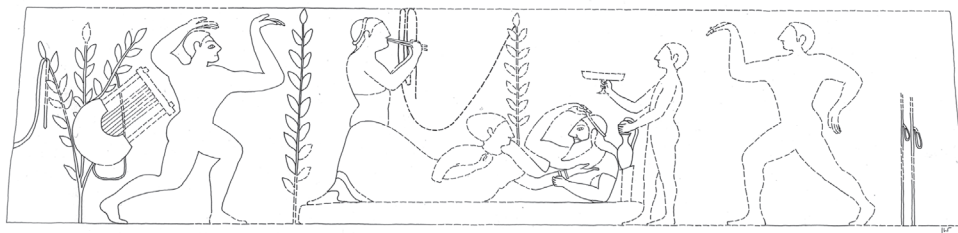


Fig. 8. Tarquinia, Tomba 1999, 510-500 a.C., parete di fondo, disegno: coppia recumbente a terra su un materasso (da: C. WEBER-LEHMANN, «Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92 (1985), tav. 22.3).

da E. Simon<sup>27</sup>) sono anche gli alberelli con le figure di danzatori e musicista sulle pareti dell'anticamera. Secondo l'opinione comune, questo ambiente sarà stato funzionale alle attività di culto legate alla tomba. La tomba 1999, a camera unica e datata 510-500 a.C., offre un ulteriore esempio per questo tipo di banchetto: diversamente le pitture – purtroppo mal conservate – si trovano qui già sulla parete di fondo e non più nel timpano<sup>28</sup>. Esse mostrano una coppia adagiata su un

<sup>27</sup> E. SIMON, «Die Tomba dei Tori und der etruskische Apollonkult», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88 (1973), p. 27-42.

<sup>28</sup> STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 141, p. 368 (parla erroneamente di una *kline*); WEBER-LEHMANN, «Spätarchaische Gelagebilder», p. 37-38, fig. 1, tav. 22; M. TORELLI, «*Limina Averni*. Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica», in *idem*, *Il rango, il rito e l'immagine*, Milano, 1997, p. 135; L. CERCHIAI – B. D'AGOSTINO, «Il banchetto e il simposio nel mondo etrusco», in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, II, 2004, p. 257 (Cerchiai vorrebbe riconoscere nel personaggio maschile Dioniso in persona).



materasso, circondata da servitori maschili e comasti (fig. 8). Sulla parete di destra danzano due satiri, di cui uno recante un otre di vino.

Le scene di entrambe le tombe evocano una sfera completamente diversa rispetto ai banchetti collettivi discussi in precedenza, pur essendo anch'esse da collocare in ambiente dionisiaco. L'enfasi in questo caso non è posta sul collettivo maschile, ma in maniera consapevole appunto sulla coppia eterosessuale intesa in senso coniugale. Il significato di questo motivo è noto anche alla pittura vascolare greca, che lo utilizza per le figure sovrumane o divine, specialmente per Dioniso recumbente insieme ad Arianna – per esempio su un'anfora attica a figure nere della *Antikensammlung* di Monaco (circa 510 a.C.) (fig. 9)<sup>29</sup>. Qui è intesa la compagna, la partner del dio e non lo svago a pagamento delle etère. Le pitture



Fig. 9. Anfora attica a figure nere, ca. 510 a.C., Antikensammlung Monaco, Inv. D 1794 (da: K. VIERNEISEL – B. KAESER (a cura di), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*, München, 1990, p. 358, fig. 62.4).

parietali etrusche vanno in direzione analoga: il banchetto allegro-intimo allude naturalmente anche qui al contatto fisico e in ultima analisi alla forza procreativa, ma dal punto di vista iconografico pone il tutto in un contesto legittimo, attraverso la concentrazione sulla singola coppia. Ciò appare in maniera particolarmente evidente nella tomba della Caccia e Pesca, nell'enfasi posta sulla suddivisione dello spazio in due parti, quella maschile e quella femminile. Si sottolinea la forza procreativa della coppia, in questo caso senza dubbio la coppia coniugale, vale a dire il committente e sua moglie. Attraverso l'inserimento del committente nella sfera dionisiaca e nel ciclo eterno di vita e morte a questo direttamente connesso,

<sup>29</sup> INV. D 1794. VIERNEISEL – KAESER, *Kunst der Schale*, p. 330, fig. 56.7 e p. 358, fig. 62.4; C. WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder*, tav. 30.2. Per il banchetto dionisiaco vedi in generale FEHR, *Orientalische und griechische Gelage*, p.es. p. 89-91; DENTZER, *Motif*, p. 118-120.

si esprimono speranze legate alla nuova esistenza nell'aldilà – speranze che in fondo paiono essere il tema centrale della decorazione delle due tombe.

I banchetti a terra, ancora molto legati alle pratiche rituali e al culto, rappresentano solo uno dei filoni tematici scelti dai committenti delle tombe tarquiniesi nella varietà dei motivi della pittura tardo-arcaica. Il messaggio da trasmettere può essere anche un altro. Veniamo ora ai banchetti su *klinai*:

Il più antico banchetto su *kline* della pittura parietale etrusca – non dell'arte etrusca nel suo complesso, perché scene di banchetto su *klinai* compaiono già sulle terrecotte architettoniche, ad esempio di Murlo/Poggio Civitate intorno al 580-70 a.C.<sup>30</sup> – si trova nella tomba Bartoccini a Tarquinia<sup>31</sup>. Datata intorno al 520 a.C. è contemporanea alla tomba delle Leonesse. La tomba è insolitamente ampia per questo periodo e si compone di ben quattro camere. L'articolata scena di banchetto si colloca nel timpano posteriore della camera centrale (fig. 10), mentre gli altri timpani mostrano un repertorio più tradizionale con ippocampi e scene di lotta tra animali. Al centro della scena conviviale vediamo due *klinai* – su quella di destra è raffigurato un uomo, su quella sinistra due maschi recumbenti anche loro, ma di dimensioni ridotte, probabilmente giovani. Nella parte destra del timpano una donna apparentemente a mani vuote siede su una sedia con ampia spalliera e poggia i piedi su uno sgabello. Dietro di lei, si collocano una ragazza in piedi e una terza donna seduta a terra su un cuscino, che tiene una lunga asta nella mano destra. Tutto concorre a presentarci l'immagine rappresentativa di un nucleo familiare: il committente della tomba si mostra nel suo ruolo di capofamiglia e guida della casa; a fianco siede, molto dignitosa su un proprio arredo, la *mater familias*. Il pittore

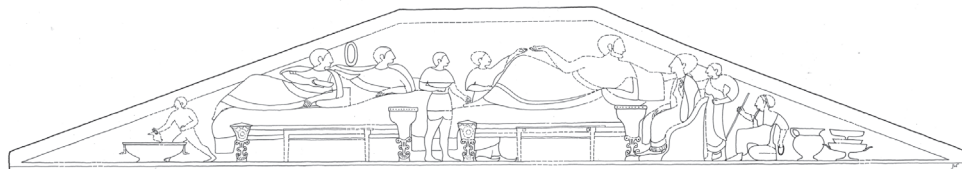


Fig. 10. Tarquinia, Tomba Bartoccini, 520 a.C., timpano posteriore della camera centrale, disegno: scena di banchetto con donna seduta su propria sedia (da: C. WEBER-LEHMANN, «Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92 (1985), tav. 27.4).

<sup>30</sup> S. STOPPONI (a cura di), *Case e palazzi d'Etruria*, catalogo della mostra, Milano, 1985, p. 64-154; A. RATHJE, «Alcune considerazioni sulle lastre da Poggio Civitate con figure femminili», in: A. RALLO (a cura di), *Le donne in Etruria*, Roma, 1989, p. 75-84; CERCHIAI – D'AGOSTINO, Banchetto, p. 255.

<sup>31</sup> MORETTI, *Nuovi monumenti*, p. 8-16; STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 45, p. 294-295; WEBER-LEHMANN, Spätarchaische Gelagebilder, p. 41-44, tav. 27; AMANN, *Die Etruskerin*, p. 151-152; L. CERCHIAI – B. D'AGOSTINO, «Il banchetto e il simposio nel mondo etrusco», in *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, II, 2004, p. 257.



Fig. 11. Rilievo da Taso, ca. 460 a.C., Mus. Istanbul 1947 (da: K. VIERNEISEL – B. KAESER (a cura di), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*, München, 1990, p. 202, fig. 32.11).

sembra voler trasmettere il legame emotivo dei coniugi attraverso il dettaglio del braccio del marito adagiato sulla spalla della moglie (questa parte della pittura è però molto rovinata). La coppia è affiancata dalla discendenza maschile (due figli a sinistra) e probabilmente anche da quella femminile (una figlia in piedi dietro la madre). Nella donna con l'asta seduta sul cuscino si potrebbe riconoscere un'altra figlia o – magari più probabile – un'anziana balia. Definiamo questo tipo come banchetto familiare, differente dal punto di vista iconografico dal banchetto di coppia per la presenza dei figli legittimi. Le tre camere sepolcrali della tomba Bartoccini – è la più grande delle tombe arcaiche di Tarquinia – rispondono bene ai valori familiari enfatizzati nel timpano. Come è già stato notato, la scena ricorda nei suoi motivi (soprattutto la donna seduta e la presenza dei figli) il celebre gruppo di Geneleos dall'Heraion di Samo, una quarantina d'anni più antico<sup>32</sup>. La figura della legittima compagna, la moglie appunto, ritratta seduta su una propria sedia, è comunque un motivo ben noto anche al resto del mondo greco in questo periodo. È da citare un gruppo di quattro rilievi di purtroppo incerta funzione della fine del VI - prima metà del V sec. a.C., provengono da Tegea nel Peloponneso e dalle isole di Paro e Taso (fig. 11), uno è conservato al Museo Nazionale di Atene<sup>33</sup>. La

<sup>32</sup> Si veda di recente E. BAUGHAN, «Sculpted Symposiasts of Ionia», *American Journal of Archaeology* 115 (2011), p. 20-22, 37-44 (con bibliografia precedente).

<sup>33</sup> R.N. THÖNGES-STRINGARIS, «Das griechische Totenmahl», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 80 (1965), p. 3-13; DENTZER, *Motif*, p. 252-262, R 260, 286, 316, 144. Vedi anche VIERNEISEL – KAESER, *Kunst der Schale*, p. 202-203 (B. Kaeser); H.A. SHAPIRO, «Looking at Sculpture and Vases Together: The Banqueting Hero», in S. SCHMIDT – J.H. OAKLEY (a cura di), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, München, 2009, p. 177-186.



posizione seduta sottolinea la legittimità della donna e allude alla sua funzione di *domina* della casa. Interessante è inoltre il caso delle tre partecipanti alla festa (religiosa/sacrificale?), sedute sulle loro sedie accanto ai maschi recumbenti su *klinai*, raffigurate su uno psykter attico a figure nere del gruppo di Leagros, datato 510/500 a.C., che sicuramente non si interpretano come le solite etère (fig. 12)<sup>34</sup>.

In Etruria la figura della donna partecipante al banchetto seduta su sedia propria non è limitata alla tomba Bartoccini, anche se ritorna soltanto in pochi altri casi. Qui è importante il gruppo delle stele funerarie da Fiesole e dintorni del V sec. a.C. con due testimonianze (la stele detta da "Sansepolcro" con coppia e la stele Travignoli con tre partecipanti)<sup>35</sup>. In una variante un po' meno dignitosa con donna su semplice *diphros* il motivo s'incontra più tardi sulla parete di sinistra della purtroppo mal conservata tomba tarquiniese 808, databile con qualche difficoltà alla prima metà del IV secolo a.C.<sup>36</sup>. Mi pare che non siamo in grado di escludere a priori l'eventualità di reali costumi etruschi<sup>37</sup>. Non è nemmeno ne-

---

Sono questi i precursori dei famosi cos. "Totenmahlreliefs" greci, di sfortunata denominazione nella letteratura scientifica, perchè non raffigurano un defunto, ma un eroe. Vedi AMANN, *Banquet* (cit. nota 4).

<sup>34</sup> Una quarta donna è raffigurata stante. Va notato che il luogo di ritrovamento di questo refrigeratore per vino è Tarquinia (Mus. Naz. Tarquinia, RC 6823): Beazley-Archive vaso nr. 7648 ([www.beazley.ox.ac.uk](http://www.beazley.ox.ac.uk)); P. SCHMITT PANTEL, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, 1992, p. 397-399, fig. 21. Le donne sedute tengono un kantharos nelle mani. Per il problema della partecipazione femminile e i diversi tipi di commensalità in Grecia si veda J. BURTON, «Women's Commensality in the Ancient Greek World», *Greece & Rome* 45.2 (1998), p. 143-165; S. CORNER, «Did 'respectable' women attend symposia?», *Greece & Rome* 59 (2012), p. 34-45.

<sup>35</sup> DE MARINIS, *La tipologia*, p. 30, nr. 91-92, p. 74; AMANN, *Die Etruskerin*, p. 174-75. Nel gruppo delle pietre fiesolane il motivo della donna seduta su propria sedia si trova anche in modo isolato. Vedi adesso P. AMANN, «Le 'pietre fiesolane': repertorio iconografico e strutture sociali», in S. STEINGRÄBER (a cura di), *Cippi, stele, statue-stele e semata. Testimonianze in Etruria, nel mondo italico e in Magna Grecia dalla Prima Età del Ferro fino all'Ellenismo*, Atti del Convegno Internazionale (Sutri, 24-25 aprile 2015), in stampa. Poco sicuro è un rilievo da Chiusi (DE MARINIS, *La tipologia*, p. 59, nr. 56; JANNOT, *Les reliefs*, p. 364, nota 243: falso), dove però il motivo della donna seduta è ben noto in ambiente funerario.

<sup>36</sup> MORETTI, *Nuovi monumenti*, p. 286-290, 289 (fig.); C. WEBER-LEHMANN, «Zur Datierung der tarquinischen Wandmalerei des 5. und 4. Jhs.v.Chr.», in: *Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst*, Mannheim, 1981, fig. 9 (disegno); STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 130, p. 364. Evidenti sono gli influssi iconografici del cos. gruppo attico dei "Totenmahlreliefs" (vedi sopra nota 33).

<sup>37</sup> Sembra ovvia l'esistenza di diversi tipi di commensalità che potevano anche cambiare nel corso del tempo.



Fig. 12. Psyktèr attico a figure nere, gruppo di Leagros, 510/500 a.C., Mus. Naz.

Tarquinià RC 6823: festa probabilmente religiosa/sacrificale con donne sedute sulle loro sedie (da: P. SCHMITT PANTEL, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, 1992, fig. 21).

le due figure giovanili sullo sgabello a sinistra della *kline* possano interpretarsi come i figli dei banchettanti<sup>40</sup>. Ne dubito, vista una certa componente erotica nel

cessario riconoscere nel committente della tomba Bartoccini uno straniero, per esempio un immigrato dalla Ionia, come aveva con molta prudenza proposto Cornelia Weber-Lehmann<sup>38</sup>. Decisivo per la scelta del motivo era ciò che le pitture dovevano esprimere, vuol dire il messaggio ideologico a loro affidato dal committente etrusco. Nel caso della tomba Bartoccini egli si presenta quale fondatore della famiglia e capo di un *oikos* ben organizzato, di cui naturalmente la *mater familias* era parte integrante.

La tomba Bartoccini rimane tuttavia un esperimento che non era destinato ad avere un seguito: il motivo iconografico pare soddisfare solo parzialmente le esigenze ideologiche della Tarquinia di tardo VI e primo V secolo a.C. Soprattutto trova difficoltà la volontà di esprimere il legame intimo dei coniugi tramite questo tipo d'immagine. Così la tomba dei Vasi Dipinti – a una sola camera costruita intorno al 500 a.C. – mostra la coppia recumbente insieme sulla *kline* sulla parete di fondo, circondata da danzatori su quelle laterali<sup>39</sup>. In un gesto intimo l'uomo tocca il mento della donna (fig. 13). Rimane incerto se

<sup>38</sup> WEBER-LEHMANN, *Spätarchaische Gelagebilder*, p. 44.

<sup>39</sup> STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 123, p. 361-362; M. MOLTESEN – C. WEBER-LEHMANN, *Etruskische Grabmalerei. Faksimiles und Aquarelle. Dokumentation aus der Ny Carlsberg Glyptothek und dem Schwedischen Institut in Rom*, Mainz a.R., 1992, p. 57-59.

<sup>40</sup> In questo senso si esprimono C. WEBER-LEHMANN (in STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, p. 51); S. STEINGRÄBER (*Etruskische Wandmalerei*, 1985, p. 362);



Fig. 13. Tarquinia, Tomba dei Vasi Dipinti, ca. 500 a.C., parete di fondo, facsimile: coppia recumbente insieme sulla *kline* (da: M. MOLTESEN – C. WEBER-LEHMANN, *Etruskische Grabmalerei. Faksimiles und Aquarelle. Dokumentation aus der Ny Carlsberg Glyptothek und dem Schwedischen Institut in Rom*, Mainz a.R., 1992, p. 58, fig. 1.49).

gruppo – il giovane nudo abbraccia la ragazza mentre tiene un volatile (possibile giocattolo, ma anche segno di fertilità e sessualità) nella sinistra. In ogni caso possiamo però riconoscere nei personaggi sulla *kline* la coppia coniugale nella sua ultima dimora.

Al più tardi intorno al 500 a.C. siamo finalmente di fronte a quel tipo di banchetto che diverrà caratteristico per il periodo successivo. Mi riferisco al banchetto collettivo su *klinai* di grande formato. Il primo vero esempio è la (oggi quasi completamente rovinata) tomba del Vecchio<sup>41</sup>: la parete posteriore e quelle laterali erano ornate da una *kline* ciascuna, quindi un triclinio con le pareti laterali purtroppo molto danneggiate. Della scena centrale di fondo esistono disegni che mostrano un uomo dai capelli chiari, forse bianchi – la figura eponima della tomba – e una donna con *tutulus* riccamente adorna: senz'altro il committente della tomba e sua moglie. Come già nella tomba dei Vasi Dipinti, lei regge una coronaghirlanda, lui tiene la grande *kylix*. A differenza della tomba precedente, la coppia

SCHEFFER, *Women in Etruscan Tomb-Painting*, p. 39, nota 15. Vedi a proposito anche N. LUBTCHANSKY, «Divine ou mortelle? Les femmes de la Tombe du Baron de Tarquinia», in F.-H. MASSA PAIRAUT (a cura di), *L'image antique et son interprétation* (Collection de l'École française de Rome), Rome, 2006, p. 219-236.

<sup>41</sup> STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 124, p. 263; MOLTESEN – WEBER-LEHMANN, *Etruskische Grabmalerei*, p. 60-61.



Fig. 14. Tarquinia, Tomba del Triclinio, ca. 470 a.C., parete di fondo, facsimile: tre coppie su *klinai* (da: M. MOLTESSEN – C. WEBER-LEHMANN, *Etruskische Grabmalerei. Faksimiles und Aquarelle. Dokumentation aus der Ny Carlsberg Glyptothek und dem Schwedischen Institut in Rom*, Mainz a.R., 1992, p. 36, fig. 1.22).

è però circondata da altri banchettanti (almeno una coppia mista a destra), quindi inserita in un collettivo.

Classico rappresentante di questo tipo collettivo è la tomba del Triclinio datata intorno al 470 a.C., che sulla parete di fondo mostra tre *klinai*, ciascuna ospitante una coppia uomo-donna recumbente (fig. 14)<sup>42</sup>. Queste coppie non presentano caratteri individuali, anche il committente della tomba non è enfatizzato. Molto simile nel tipo, ma più scadente nella qualità, è il banchetto della tomba dei Leopardi (480/70 a.C.) con tre *klinai* (due coppie miste e due maschi sulla terza *kline*). Gli influssi della pittura vascolare attica a figure rosse sono chiaramente riconoscibili, come rivela fra l'altro il dettaglio della *kline* vista dal lato breve<sup>43</sup>. Tuttavia le pitture parietali etrusche mostrano assai verosimilmente coppie legittime, cioè sposate (anche se soltanto le tombe di IV secolo a.C. con le loro iscrizioni ne forniscono la prova sicura).

<sup>42</sup> Tomba del Triclinio: STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 121, p. 360; MOLTESSEN – WEBER-LEHMANN, *Etruskische Grabmalerei*, p. 36-40. Tomba dei Leopardi: STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 81, p. 327; MOLTESSEN – WEBER-LEHMANN, *Etruskische Grabmalerei*, p. 31-33.

<sup>43</sup> Cfr. p.es. la coppa attica a figure rosse del Pittore della Fonderia a Cambridge, Mus. Fitzwilliam, 490/80 a.C.: Beazley Archive vaso nr. 204353 ([www.beazley.ox.ac.uk](http://www.beazley.ox.ac.uk)).



In generale la varietà dei motivi iconografici della pittura parietale tarquiniese si perde abbastanza rapidamente nel corso del V secolo a.C. Sulle pareti domina ormai quasi incontrastato il tipo del banchetto collettivo su *klinai*<sup>44</sup>, maschi recumbenti a terra (in parte nudi) compaiono ancora per un certo periodo come relitto iconografico nel timpano, rimandano ora però soltanto genericamente alla sfera dionisiaca. Di regola le tombe con scene di banchetto mostrano da tre a cinque *klinai* di grande formato. I partecipanti possono essere o di entrambi i sessi<sup>45</sup>, nel cui caso però il numero delle donne varia, oppure esclusivamente maschi. Quest'ultima variante è meno diffusa, un esempio famoso offre la tomba delle Bighe intorno al 490/80 a.C.<sup>46</sup>. Secondo l'occasione e il luogo della festa conviviale paiono poter variare anche il numero e il sesso dei partecipanti.

Inoltre occorre tenere in considerazione che esistono delle differenze regionali tra le città stato dell'Etruria. Le contemporanee scene conviviali dipinte nelle tombe a camera di Chiusi ad esempio si svolgono praticamente in assenza di partecipanti femminili (p.es. Tomba di Orfeo ed Euridice, di Poggio al Moro, del Pozzo a Poggio Renzo, del Colle Casuccini)<sup>47</sup>. A Tarquinia comunque, quando appaiono, le donne dei banchetti sono sempre abbigliate in maniera conveniente, non sono mai sole sulla *kline*, e non reggono coppe potorie – se non in rare eccezioni<sup>48</sup> – ma piuttosto uova, corone, ecc. La prole legittima non sembra rivestire un ruolo importante nella auto-rappresentazione<sup>49</sup>, e non esistono raffigurazioni di bambini piccoli.

<sup>44</sup> Eccezionale è la Tomba del Letto Funebre (460-450 a.C.), nella quale è riconoscibile molto probabilmente una scena di banchetto rituale all'aperto con partecipanti maschili e femminili separati: STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 82, p. 327-328; N. SCALA, «La tomba del letto funebre di Tarquinia. Un tentativo di interpretazione», *Prospettiva* 85 (1997), p. 46-52.

<sup>45</sup> È questo il caso nelle tombe 3988 (prima metà V sec. a.C., autenticità dubbia), della Caccia al Cervo (intorno al 450 a.C.), della Scrofa Nera (solo una donna, 450-440 a.C.), della Nave (450-440 a.C.), del Biclinio (450-425 a.C.), dei Demoni Azzurri (solo una donna, ultimo terzo del V sec. a.C.), della Pulcella (fine V sec. a.C.), del Gallo, Querciola I (solo una donna, intorno al 400 a.C.). Nella tomba 5513 (metà V sec. a.C.) quattro uomini sono adagiati su due *klinai*, mentre le donne stanno in piedi (STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 162, p. 377-378).

<sup>46</sup> STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 47, p. 297-299. Cf. anche le tombe Maggi (450-440 a.C.) e dei Pigmei (400-390 a.C.).

<sup>47</sup> Questo vale sia per i banchetti a terra sia per quelli su *klinai*: STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 15, 18, 22, 24. L'elemento femminile è rappresentato da poche danzatrici. Cf. AMANN, *Die Etruskerin*, p. 155.

<sup>48</sup> Come nella Tomba del Biclinio, purtroppo nota soltanto da vecchi disegni inesatti e quindi poco attendibile come fonte: STEINGRÄBER, *Etruskische Wandmalerei*, 1985, nr. 46, p. 296; AMANN, *Die Etruskerin*, p. 154-155 (cfr. anche per la Tomba del Letto Funebre).

<sup>49</sup> Sulla *kline* della coppia centrale nella Tomba della Scrofa Nera siede una giovane

Riassumendo si può affermare che le pitture del periodo tardo-arcaico mostrano dal punto di vista formale una forte dipendenza dall'iconografia greca. La scelta del motivo da parte del committente etrusco avveniva tuttavia in maniera consapevole e individuale: esso doveva trasmettere un determinato messaggio, rispondente agli ideali della vita aristocratica e alle esigenze dell'arte funeraria. Il ceto aristocratico della seconda metà del VI sec. a.C. si mostra ancora abbastanza aperto, anche nella scelta dei soggetti che dovevano ornare le tombe. Non esistono ancora tipi canonici, né rigide convenzioni figurative. Il motivo della festa collettiva maschile a terra, importante proprio e soltanto in fase tardo-arcaica, sembra a chi scrive espressione di una volontà d'integrazione sociale tra personaggi politicamente di ugual rango, ambientato in un contesto rituale. A complemento esistono naturalmente di fronte al tema della morte anche altri valori, meno legati all'aspetto collettivo. A questi risponde il motivo della coppia uomo-donna, possiamo dire marito-moglie, unità riproduttiva e nucleo della società. Secondo l'intenzione individuale del committente l'immagine della coppia può porre l'enfasi sul (ben governato) *oikos* aristocratico (p.e. il banchetto familiare della tomba Bartoccini), ma anche divenire espressione di speranze salvifiche di carattere elitario (è questa la funzione dei banchetti di coppie recumbenti a terra con riferimenti alla sfera dionisiaca). A partire dal 500 a.C. il motivo serve inoltre a dimostrare l'appartenenza ad un ceto aristocratico con valori in comune, funzione assolta dalla rappresentazione dei banchetti collettivi con coppie su *klinai*. Alla fine sarà questo il tipo destinato a prevalere. La successiva perdita della varietà iconografica e la standardizzazione dei motivi nella pittura funeraria vanno comunque interpretate come segnali di una dinamica sociale in flessione nella Tarquinia del V secolo a.C.

#### Petra Amann

Professorin für Etruskologie  
und Italische Altertumskunde  
Institut für Alte Geschichte und  
Altertumskunde, Papyrologie  
und Epigraphik  
Universität Wien, Universitätsring 1,  
1010-Wien, Austria  
petra.amann@univie.ac.at

---

musicista, secondo S. STOPPONI, *La tomba della "Scrofa Nera"*, Roma, 1983, 53 potrebbe trattarsi della figlia del committente.